

*Viviendas Highpoint One, Plumstead (Londres, 1932-1934). B. Lubetkin y grupo Tecton.*

### 3. LA OBSESIÓN POR LA VANGUARDIA EN LA ARQUITECTURA MODERNA DEL REINO UNIDO: OWEN WILLIAMS; ALISON Y PETER SMITHSON; JAMES STIRLING Y NORMAN FOSTER

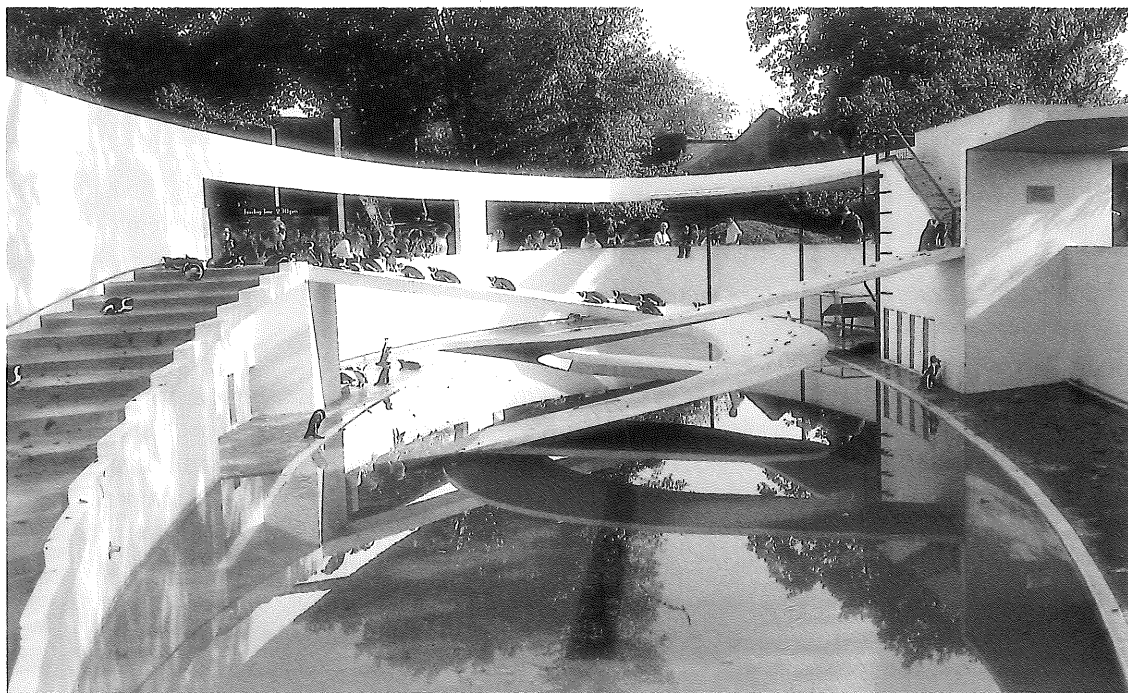
País culturalmente muy conservador en aquellos años, en el Reino Unido no se produjo nada parecido al desarrollo de las vanguardias, llegando el influjo de éstas a finales de los años veinte y principio de los treinta.

La arquitectura moderna de más valor, o, al menos, la más avanzada, puede considerarse emblematizada por la de B. Lubetkin y su grupo *Tecton*, que realizaron algunos edificios racionalistas de viviendas, como fue el *Highpoint One*, en Plumstead (Londres, 1932-1934), y los significativos *zoológicos* de Regent's Park (Londres, 1934) y del *castillo de Dudley* (Worcestershire, 1936-1937). **Berthold Lubetkin** (n. en 1901) era ruso, y se estableció en Inglaterra después de haber trabajado en la URSS y en Francia. Se adhirió al grupo *Modern Architecture Research Society* —formado en Londres por Gropius, Mendelsohn y Breuer— y constituyó después su propio grupo de trabajo profesional, *Tecton*, en 1933.

Las viviendas citadas de Plumstead son un purista e interesante ejemplo de edificación abierta según el Estilo Internacional, pero fue en los *zoológicos* donde la nueva arquitectura pudo expresarse todavía más libremente. Rampas, escalas, pórticos y muros, simples y blancos, construyeron unos recintos y unos edificios casi virtuales, como si fueran una metáfora de la edificación humana, y con toda la fantasía que

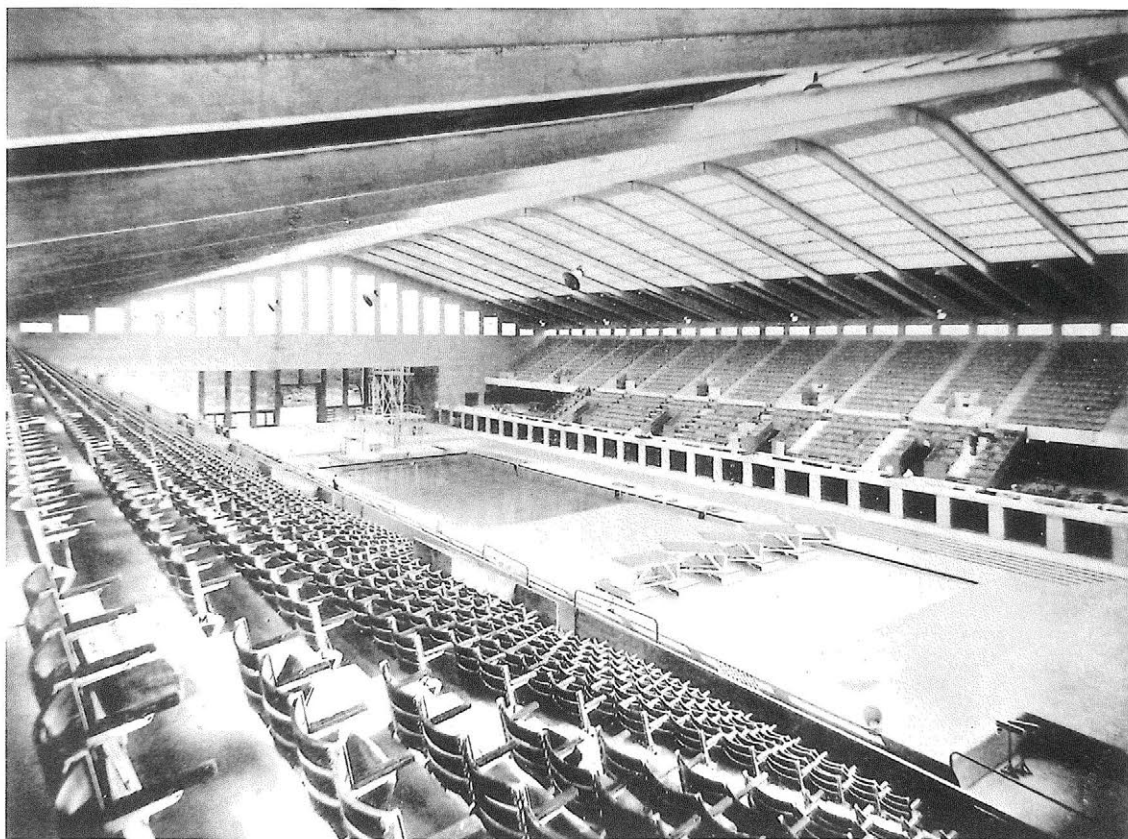


*Viviendas Highpoint One, Plumstead  
(Londres, 1932-1934). B. Lubetkin y  
grupo Tecton*



*Jaula de los pingüinos en el Zoo de Londres  
(1934), B. Lubetkin y grupo Tecton*





*Piscina cubierta Empire (Wembley, Middlesex, 1933-1934), Owen Williams*

era admisible para un zoológico en una sociedad que no estaba dispuesta, en general, a aceptar tales cosas para sus residencias. En el Zoo de Londres destacan, entre otras, las imaginativas soluciones para los pingüinos o para los elefantes, mientras en el castillo de Dudley se ensayaron avanzadas soluciones figurativas que utilizaron las superficies onduladas en la planimetría y en las elevaciones.

Estos ejemplos, aunque casi anecdóticos en cuanto a su uso y su tamaño, tuvieron en su tiempo una gran significación para las minorías vanguardistas y siguen considerados como un primer e importante hito de la arquitectura moderna en Gran Bretaña. La marginación de esta arquitectura puede considerarse relacionada también con la posición ideológica del grupo, admirador de la revolución soviética, y que entendía la manera moderna como una expresión del cambio social. Representaron así, en todos los aspectos, la actitud más directamente opuesta a la arquitectura conservadora de Edwin Lutyens.

**3. 1. LA ARQUITECTURA DEL INGENIERO WILLIAMS.**—Pero estos y algunos otros ejemplos hubieran permanecido prácticamente aislados si no hubiera sido por la cualificada obra del gran ingeniero británico **Owen Williams** (1890-1969), verdadero y casi único maestro de la arquitectura moderna en la Inglaterra anterior a la segunda guerra mundial, y cuyo buen hacer y prestigio logró que la arquitectura moderna no fuera un fenómeno tan marginado, sin que ello significara ninguna pérdida de calidad. Su obra se ha considerado también históricamente muy significativa.

De entre sus obras arquitectónicas debemos citar las siguientes: el edificio para el periódico *The Daily Express* en Londres (con los arquitectos H. O. Ellis & Clarke y el interiorista Robert Atkinson, Fleet Street, 1929-1931), la *fábrica Boots Packed Wets Goods* en Beeston (Nottingham, 1930-1932),



Edificio para el periódico «The Daily Express» (Londres, 1929-1931), Owen Williams

la fábrica *Sainsburys and Warehouse* (Paris Garden Road, Blackfriars, Londres, 1931-1933), la *piscina cubierta Empire* (Wembley, Middlesex, 1933-1934) y, de nuevo, la sede del periódico *The Daily Express*, esta vez en Manchester (Great Ancoats Street, 1935-1939).

El edificio de Londres para *The Daily Express* se había planteado, en un primer momento, y por parte de H. O. Ellis & Clarke, en una arquitectura de academicismo modernizado con elementos de lenguaje Art Déco. La entrada de Williams en el equipo —impuesta por el propietario al saber que éste era capaz de hacerle un edificio interiormente diáfano— supuso un cambio absoluto, pues planteó un edificio de composición horizontal a base de *fenêtres en longueur*, realizado con estructura vista y perimetral de hormigón armado, y que suponía así la existencia de un interior completamente libre en favor de la instalación de las máquinas.

El edificio, por ordenanza, debía constar de un cuerpo bajo de cuatro alturas y de dos áticos, retranqueados en los laterales. La primera idea —la de estructura vista— unificaba ya los volúmenes fracturados así resultantes, mediante una disposición en bandas horizontales que forman una superficie continua en la fachada principal, pero fuertemente redondeados en la esquina, exhibiendo, al configurar los áticos, un intenso y atractivo juego entre continuidad y escalonamiento.

Con la solución definitiva, que revistió de una pared cristal a un volumen en el que no se hace distinción entre macizo y vano si no es a través del propio vidrio, se aumentó todavía la continuidad del



objeto: una ligera red metálica formada por los despieces se superpuso a las tersas fachadas, matizadas por la diferencia entre lunas transparentes y opacas. A modo de cornisa, un carril para colgar barquillas de limpieza refuerza la línea límite del cuerpo principal.

El resultado fue un volumen urbano tan radicalmente moderno como extremadamente elegante, y en él se reunieron el purismo racionalista con el matiz de moderado expresionismo que las superficies curvas le añadieron. En el aspecto plástico, el edificio supuso llevar a la realidad ideales cercanos a los de la vanguardia expresionista alemana, como eran los expuestos por Mendelsohn en un segundo estadio de su obra, pero también significaba aproximarse a los ideales de forma que Mies van der Rohe persiguió para sus diseños utópicos de rascacielos de vidrio en Berlín (1928), si bien con una relación entre forma y estructura muy diferente, prácticamente contraria. En su tiempo fue, con las demás obras de Williams que hemos citado, lo más avanzado y conseguido de la arquitectura moderna en Inglaterra, y su solución formal un ejemplo fértil todavía no agotado, aunque muchas veces imitado, tanto en Inglaterra como fuera del país. La importancia del edificio quedó aumentada por su posición en el centro de Londres y su calidad por los atractivos interiores diseñados por Robert Atkinson.

El *Boots Packed Wets Goods Factory*, en Beeston, es un edificio fabril de gran tamaño, realizado en una estructura de soportes de hormigón armado con amplio capitel —según las experiencias de Maillart que, en arquitectura, habían enriquecido Aalto y Wright— y suelos con losas, que en la fachada se ofrecen en voladizo, dejando amplio lugar a la libertad de su cerramiento. Ello fue una nueva ocasión para cerrar con un tenue muro cortina, aunque en este caso se enunciara, con bastante fortuna,



*Fábrica Boots Packed Wets Goods* (Beeston, Nottingham, 1930-1932), Owen Williams



*Fábrica Boots Packed Wets Goods* (Beeston, Nottingham, 1930-1932), Owen Williams

una alusión clásica, o, al menos, de rendir tributo a la composición tradicional: se destaca el orden bajo, compuesto por los soportes, los cuerpos edificados, configurados por el limpio muro-cortina nítidamente limitado por las blancas impostas de los pisos, y se remata en una cornisa, sencilla, pero con firme voluntad de ser entendida como tal.

El edificio, que en un primer estudio tenía una voluntad más expresionista, más modernizada, llegó a estar próximo a la arquitectura de Perret, o, si se prefiere, a formar parte de las obras europeas que conciliaban tradición y modernidad. La importancia la alcanzó sin embargo por su calidad, y la significación por tratarse de un edificio industrial, proyectado por un ingeniero. La marginación y singularidad que las construcciones industriales significaban las dotaba de un mayor grado de libertad, lo que les permitió constituir un soporte más realista para la transmisión de la arquitectura moderna.

El edificio para *The Daily Express* en Manchester es una versión del de Londres, pero en situación exenta y de mucho mayor tamaño, acometiendo así problemas formales algo distintos, y resueltos con una calidad no inferior al primero. Se trata en este caso de un gran solar que ocupa casi por completo una manzana, disponiendo para él de una planta libre con soportes distanciados a luces considerables, y ocupada únicamente por las circulaciones verticales. La estructura se lleva a la fachada, como ésta muestra enseñando sus grandes luces, con lo que el problema del cierre se convierte en próximo al que se les había planteado a los arquitectos de la Escuela de Chicago, o a Mies van der Rohe, aunque en ambos de estos casos las luces estructurales fueran, por el contrario, muy moderadas.

Owen Williams, como en el edificio de Londres, concibió el cerramiento como una membrana de cristal continua casi con el valor de una tersa «piel», cuya condición se evidencia en las redondeadas esquinas. El muro-cortina, continuo y total, al tener en cristal negro las bandas que coinciden con pisos y soportes, dibuja el nítido y elegante volumen, en el que no tienen tanta importancia los retranqueos de los áticos como tenían en el edificio de Londres, tomando un valor formal muy acusado las torres que se dispusieron en las esquinas. Para matizarlo se acudió figurativamente tanto a las pérgolas para limpieza, que hacen el papel de caladas cornisas modernas, como algunos elementos en voladizo, que se incorporaron siguiendo el vocabulario de la arquitectura racionalista.

La obra del ingeniero británico Owen Williams tomó, no sólo la importancia que corresponde a un solitario y esforzado pionero, sino también la que, independientemente de dichas consideraciones, le hizo merecedor de un puesto de significativo relieve en el desarrollo de la arquitectura racionalista después de las vanguardias. Su obra arquitectónica queda bien expresada por los casos citados, si bien fue más abundante, y a ella debieran añadirse sus producciones de ingeniería.

\* \* \*

En el período de entreguerras, la arquitectura clásica estaba todavía identificada, en el Reino Unido, con la propia Corona y con la alta sociedad aristocrática y financiera, y emblemática en la obra de Lutyens, si bien —y como ya dijimos en su momento— la supervivencia del clasicismo era ya bastante forzada. Pero con la caída del régimen nazi en la segunda guerra mundial y la identificación de la URSS como un enemigo —una vez acabada la guerra, y por su condición de régimen comunista— la arquitectura clásica, practicada por nazis y soviéticos, se empezó a considerar también como vencida o enemiga, y la arquitectura moderna pasó a ser, sobre todo debido a la influencia norteamericana, símbolo de la democracia y de la sociedad libre.

Todo residuo del clasicismo quedó erradicado en Inglaterra, a pesar de que la sociedad siguiera con gustos muy conservadores, pues hasta el propio Lutyens había fallecido en 1942. La arquitectura moderna se impuso así en la posguerra de una manera bastante natural, si bien la carrera de los más importantes arquitectos y, en general, la cultura arquitectónica británica, conservaría algunos perfiles traumáticos y notables matices propios que hicieron de ella una aventura de rasgos singulares.



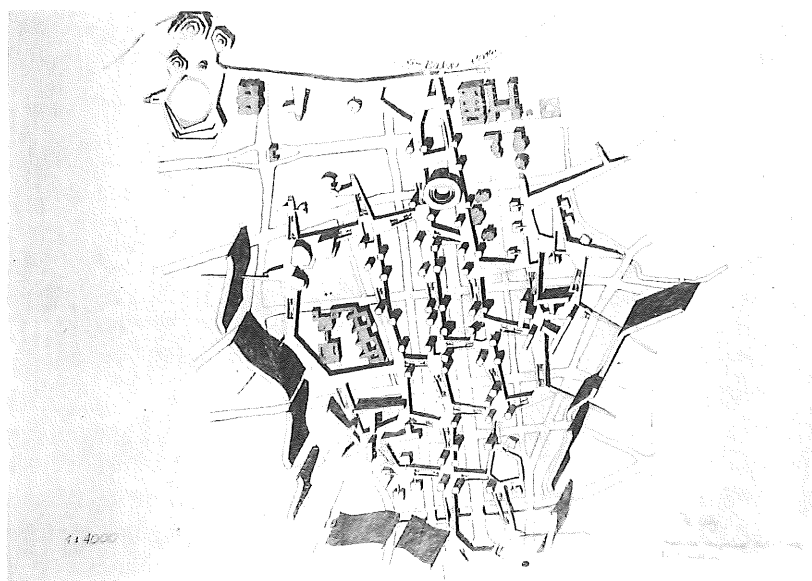
**3. 2. LA OBRA DE LOS SMITHSON, ENTRE LA REVISIÓN Y LA NEOVANGUARDIA. EL TEAM X.**—A partir de los primeros años cincuenta, el matrimonio de arquitectos **Alison** y **Peter Smithson** (Sheffield, 1928-1992, y Stockton-on Tees, 1923) representó en Inglaterra las posiciones propias de lo que se llamó la *tercera generación*, que había actuado como una opinión «contestataria» en el CIAM IX (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, 1953) frente a la posición de los maestros modernos y a sus más fieles seguidores. Aquel grupo de jóvenes «heterodoxos» formó el *Team X*, constituido a finales de los años cincuenta, además de por los Smithson, por los holandeses Aldo van Eyck, Bakema, Candillis y otros.

Tanto los Smithson como el *Team X* mantuvieron una difícil y ambigua posición entre el deseo de continuidad con el Movimiento Moderno y el de una revisión sobre sus formas y principios. Representaron una posición que puede considerarse paralela a la de los arquitectos italianos capitaneados por Rogers, si bien quisieron diferenciarse muy netamente de ellos para evitar toda acusación de historicismo y, así, se alinearon con Reyner Banham a favor de la modernidad ortodoxa y radical en la polémica que éste mantuvo con aquél a propósito de la construcción de la *torre Velasca* en Milán.

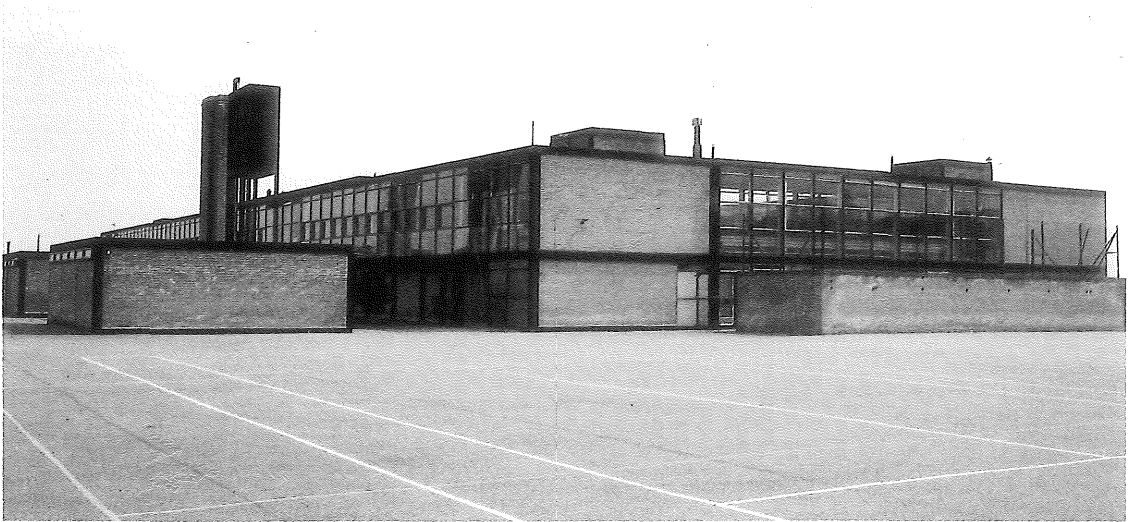
Pretendieron una continuidad moderna, pero no como estilo, sino como manera de razonar y de afrontar los problemas. Quisieron huir del doctrinarismo de los grandes maestros, ser capaces de atender a una realidad cambiante, ser experimentales y empíricos: buscar la «utopía de lo posible», atendiendo, de un lado, a las necesidades y gustos de la gente y, de otro, a la complejidad de la vida urbana.

Los Smithson, coherentemente con lo anterior, se interesaron en la elaboración de una nueva y propia teoría urbana mediante la búsqueda de modelos de «identidad», «asociación», «crecimiento» y «movilidad», y de la creencia en una forma específica de hábitat para cada problema particular. Acuñaron el no demasiado preciso concepto de *cluster*, sinónimo de reagrupamiento y creación de nuevas estructuras urbanas, frecuentemente «*en racimo*», que fue aplicada concretamente en el *concurso para el plan de Berlín de 1957*. Su insistencia en estas cuestiones puede tenerse como bien expresiva de la importancia que, para la «tercera generación» y el *Team X*, tomaba la preocupación por lo urbano. Su postura tuvo bastante influencia en el Reino Unido y, concretamente, en las realizaciones tardías de las *New Towns*.

En cuanto a la arquitectura más concreta, la obra de los Smithson osciló a la postre entre una notable continuidad con la obra de los maestros modernos, como fueron principalmente Mies van der Rohe



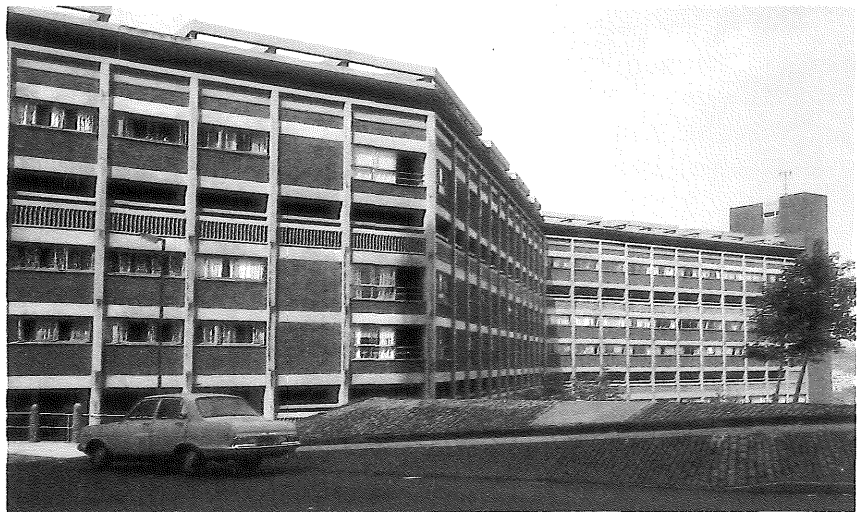
*Plan de Berlín de 1957,*  
de A. y P. Smithson



*Escuela Hunstanton (Norfolk, 1949-1954), de A. y P. Smithson*

y Le Corbusier, y una postura revisionista semejante a la de la generación italiana citada, de la que buscaban, sin embargo, distinguirse.

Apoyados en la personalidad del historiador y crítico **Reyner Banham** —que inició aquí un influjo que sería decisivo para la cultura arquitectónica británica, pero también muy importante para la cultura internacional— protagonizaron la tendencia que el propio Banham llamó *New Brutalism*, al que dedicó su primer e incisivo libro. Dentro de ella se consideró enclavado el *miesiano* y afortunado ejemplo de la *Hunstanton School* (Norfolk, 1949-1954); una obra en la que su fiel continuismo, culto y atractivo, era evidente. Admiradores los Smithson de la pureza estructural de Mies van der Rohe, el concepto de brutalismo, muy poco operante en los principios más generales y visibles, significaba en esta obra el hecho de la desnudez y de la consecuente visión interior tanto de los elementos resistentes como de las redes de instalaciones, que configuraban así, en gran modo, la imagen de los espacios internos, sin afectar empero a la visión volumétrica externa.



*Detalle del conjunto residencial Hyde Park Redevelopment (Sheffield, 1957-1960), de A. y P. Smithson*

Este homenaje a la sinceridad técnica —o, dicho en otro modo, esta manera de convertir los elementos técnicos en los medios del lenguaje— pasó a ser ciertamente popular precisamente por dicha sinceridad, y ha de considerarse el origen tanto de otras arquitecturas posteriores más radicales como de la también posterior y extrema actitud crítica de Banham que les serviría de soporte intelectual.

La obra más dilatada de los Smithson fue la del *Hyde Park Redevelopment* (Sheffield, 1957-1960), gran conjunto de viviendas sociales concebido a la manera corbuseriana mediante grandes bloques de viviendas en dúplex y con corredor, muchas veces conectados entre sí, quebrados y libres en su plástica definición del terreno, y en la que la disposición urbana del conjunto ha de tenerse por verdaderamente propia como aproximación al concepto de *cluster*. La intención brutalista significaba en este caso la expresión exacerbada mediante los materiales y la estructura, así como de la propia configuración e impronta que los «super-bloques» —nombre acuñado por la crítica británica— ofrecían, pero corría pareja, en definitiva, con los modos en que ya se desarrollaba la arquitectura del maestro suizo, cuya trascendencia se intenta a fondo tan sólo en lo que es el esquema urbano.

Pues el brutalismo de los Smithson no pretendía corregir el movimiento moderno, sino que suponía una determinada interpretación de éste que, animada por intenciones comunes, se desarrolló según distintas arquitecturas epigonales. Una interpretación que valoraba en los maestros su radicalidad



Viviendas Robin Hood Gardens, Londres,  
de A. y P. Smithson





Viviendas Robin Hood Gardens, Londres, de A. y P. Smithson

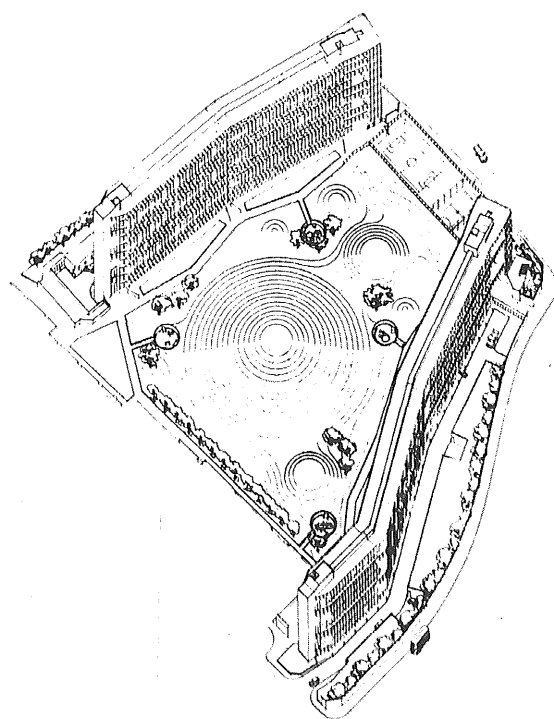
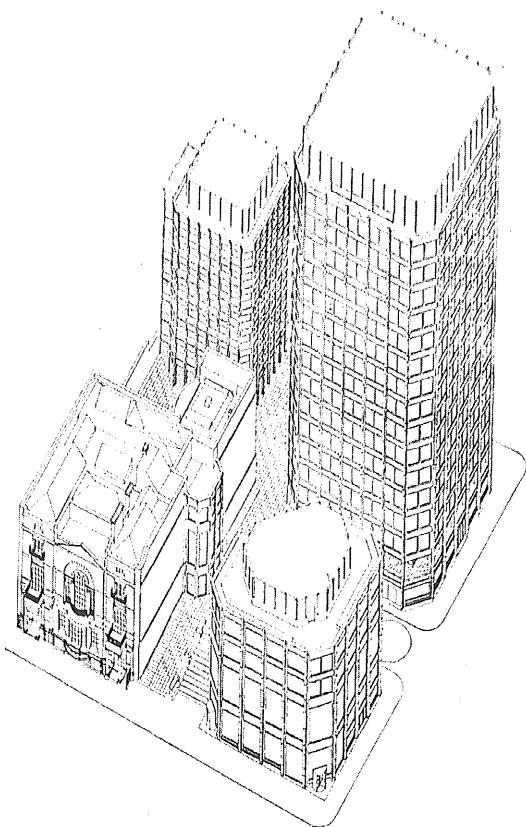
—lo que ya tenían de «brutalistas»—, llevándola más adelante, pero que no tenía inconveniente en ser tan ecléctica como la realización que los dos anteriores ejemplos significaba. Un difícil y sutil equilibrio entre continuidad y revisión, las más de las veces conducido a uno de sus dos extremos.

Corbuseriana siguió siendo una obra mucho más tardía, el conjunto formado por dos «super-bloques» y llamado *Robin Hood Gardens* (Londres, Cotton Street y Robin Hood Lane, 1969-1975), donde se continuó investigando en la capacidad de tales tipos residenciales derivados de la «*unité d'habitation*» para concebir el espacio residencial. Se trataba en este caso de una obra no tan dura como la de Sheffield, en cuanto mucho menos masiva y de mayor nivel económico. El atractivo de la arquitectura empleada quedó valorada en el Robin Hood por el acertado intento de cualificar el espacio libre, concebido como una suave colina verde que sirve de contrapunto a la importante edificación y que se emparenta con el *land-art*.

La obra más lograda y original acaso fuera el conjunto de oficinas en Londres llamado *The Economist* (sede del periódico, en St. James, 1959-1964), siendo también la que está cargada de una ambigüedad más atractiva y presenta así un carácter revisionista más intenso e interesante.

Se trata de un conjunto de tres torres de oficinas de distinto tamaño y similar forma planimétrica, que se enclavan exentas en un espacio libre y peatonal, logrado al dejar el terreno de su manzana en gran parte libre. De un lado, la idea de realizar en la ciudad central —y en contacto directo con la arquitectura ecléctica— edificios modernos y exentos, disponiendo entre ellos espacios peatonales, ha de adjudicarse a una original y radical interpretación del pensamiento moderno más ortodoxo, y era algo que estaba, desde luego, y en el Londres central, inédito. La ciudad convencional y continua quedaba así tan enriquecida como rota.

Pero, de otro lado, la posición y forma de los volúmenes rescatan la continuidad del espacio de las calles al respetar escrupulosamente las alineaciones y al disponer chaflanes en las esquinas con un sentido completamente tradicional, si bien éstos se obtienen de las disposiciones ochavadas y a 45° que



*Axonometrías del conjunto del periódico «The Economist» (Londres, 1959-1964) y de los edificios de viviendas Robin Hood Gardens (Londres, 1969-1975), de A. y P. Smithson*

los edificios tienen en gran parte como una forma autónoma. La concepción de éstos sirve así a una «soldadura» del espacio urbano de carácter tradicional —servidumbre evidente en la torre asimétrica, que con su gesto de muy amplio chaflán permite la existencia de la plaza— mientras preservan una autonomía propia que hace entenderlas como dotadas también de razones internas de composición que no pueden asimilarse ya a las ideas puramente modernas.

La forma cuadrada con chaflanes parece, y así se presenta, como la más racional para la planta de una torre, sobre todo cuando se observa que está rigurosamente compuesta en torno a un núcleo de servicios también cuadrado. Pero es doblemente simétrica, y no pertenece así tanto a la ortodoxia moderna como a un revisionismo que parece participar de la entonces tan incipiente como famosa manera *kahniana*.

El pequeño y más ancho volumen, que se ofrece ante la calle principal, tiene una planta asimétrica con la que cede espacio a la plaza peatonal interior, y se introduce sin mediación alguna en el centro de la dialéctica entre necesidades externas e internas, no necesariamente coincidentes. La torre pequeña nos trasmite una independencia entre forma central e interior longitudinal más suavemente dispuesta.

Las razones autónomas de la forma originan así la existencia de figuras pregnantes e, incluso, de composiciones centrales cuya coartada funcional no las acerca del todo a la mentalidad moderna propiamente dicha. De otra parte, la composición exterior, al apoyarse en la exhibición de la estructura de hormigón como medio principal de configurar el volumen —y en el uso de un suavizado brutalismo— recuerda tanto la arquitectura de Auguste Perret y, así, su clasicismo, como las elaboraciones que en torno a la misma hicieron los arquitectos italianos de la generación de Rogers, con cuya obra esta importante contribución londinense de los Smithson podría reunirse sin problema alguno.



*Edificios para el periódico «The Economist», Londres, de A. y P. Smithson*

A la postre, la figura de los Smithson supuso el desarrollo de la arquitectura moderna hacia un revisionismo más elaborado y propio, que busca matizar una arquitectura heredada, pero tan importante que no debía, ni podía, ser superada por completo. La lograda y atractiva ambigüedad de su obra la une así a los revisionistas europeos y americanos de los años cincuenta y sesenta, representando una de las principales posiciones del manierismo de la modernidad.

\* \* \*

La amplitud del contenido de esta obra y las limitaciones necesariamente impuestas a su tamaño no permiten un desarrollo mayor de la arquitectura inglesa de esta época, pudiendo citarse, sin embargo, algunos nombres. En los años cincuenta, y practicantes de la arquitectura moderna, deben señalarse obras como las de Powell y Moya o las de Denys Lasdun. En cuanto a la arquitectura más revisionista puede señalarse la obra de Leslie Martin y, concretamente, el *Caius and Gonville College* (Cambridge, 1960).

**3. 3. REVISIÓN, VANGUARDISMO EXTREMADO Y POSMODERNISMO EN LA OBRA DE STIRLING.**—El escocés **James Stirling** (Glasgow, 1926, titulado en Liverpool, 1950), de la misma generación que los Smithson, tuvo un menor relieve durante los años cincuenta, pero constituyó sin duda la figura británica más atractiva y de mayor importancia internacional a partir de los



años sesenta. Fue empero una personalidad muy desprovista de intenciones intelectuales explícitas, y volcado así hacia un profesionalismo capaz de ofrecer productos tanto de muy alta calidad como capaces de expresar las ambiciones de muchos.

En colaboración con James Gowan hasta 1964, y seguidores en un principio de las ideas y actitudes del *Team X*, su obra se inició en el interior del llamado brutalismo, y a él respondieron obras como el *edificio de viviendas Ham Common*, cerca de Richmond (Surrey, 1955-1958).

Pero pronto aparecieron en ella perfiles más variados y personales, y ello era ya evidente en obras como las *viviendas en Preston* (1957-1959), donde algunos de los edificios se concibieron como pequeñas torres yuxtapuestas, con cubiertas a cuatro aguas. Una arquitectura mucho más radical fue anunciada por una realización como el *centro de reunión para una escuela en Camberwell* (Londres, 1958-1961), aunque fue en la *residencia de ancianos en Blackheath* (Londres, 1960-1964) en donde se señaló un momento en definitiva aislado, pero dotado de gran originalidad, y sutilmente comprometido con matices que se dirían historicistas, neoexpresionistas, y hasta orgánicos. De una manera acaso algo solapada, puede observarse en este caso un seguimiento *aaltiano* que no se presentará en esta obra por única vez.

Es este asilo un edificio en torno a un patio, cuyos volúmenes se disponen de forma discontinua para dar lugar a que el sol pueda entrar en éste, y que se presenta al exterior como una muralla escalonada y de ladrillo, afectada por huecos verticales y continuos. Su geometría no es únicamente ortogonal, sino que se combina con una malla a 45° que la suaviza enormemente y que le da al tiempo una acentuada expresividad. El resultado es rebuscadamente atractivo y equívoco: la evocación de una fortaleza, con su torre, parece evidente.

Así, pues, la situación de la arquitectura británica era más complicada y diversa de lo que reflejaba la posición de los Smithson y las ideas del *Team X*, apareciendo en esta obra de Stirling y Gowan una revisión de la modernidad que se emparentaba más todavía con la italiana. Pues a la vía brutalista, que radicalizaba la sinceridad moderna, era preciso sumar también, y al menos, las tentaciones «neo-palladianas» derivadas de la influencia de la lectura histórica del Renacimiento por parte del profesor Witkower, de gran ascendencia entre los profesionales más empeñados. La vía orgánica y sutilmente historicista ahora seguida por Stirling y Gowan representaba acaso una síntesis de todo ello.

Pero, como vimos, el edificio de la residencia fue en la obra de estos arquitectos un producto aislado, constituyendo tanto la pieza más cualificada como el cierre de la primera parte de su producción. Fue una realización prácticamente contemporánea de las brillantes obras universitarias que tendrán un amplísimo conocimiento internacional y que dieron a James Stirling su mayor relevancia histórica.

3. 3. 1. *La etapa vanguardista de las obras universitarias.*—La edad de oro de la arquitectura de James Stirling está constituida por un conjunto de obras de una época aún temprana, y que se iniciaron con la *Escuela de Ingeniería* de la Universidad de Leicester (con Gowan, 1959-1963), continuaron con la celebrada y espectacular *biblioteca de la Facultad de Historia* de la Universidad de Cambridge (1964-1967), que le dio el reconocimiento internacional; con la *residencia de la Universidad de St. Andrews*, en Escocia (1964-1968), y el *Queen's College de St. Clemens*, en Oxford (1966-1971).

Obras como el centro de reunión para una *escuela en Camberwell* (Londres, 1958) o proyectos como el del *Selwyn College en Cambridge* (1959) habían iniciado, conjuntamente con la obra de Leicester, una línea de modernidad radical no continuista y capaz de expresar con claridad la intención de avanzar en las formas con los principios modernos.

Una línea que, en la polémica británica, significaba un cierto apoyo, o seguimiento, de una apuesta por el desarrollo de la modernidad desde lo que se interpretaba como sus más genuinos y esenciales principios. El crítico e historiador Reyner Banham —apóstol antes del brutalismo, como ya vimos— escribió en 1960 el libro *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, donde descubría sagazmente algunos de los orígenes proyectuales de la arquitectura moderna, y donde acababa acu-

*Escuela de Ingenieros de la Universidad de Leicester (1959-1963), de J. Stirling y J. Gowan*

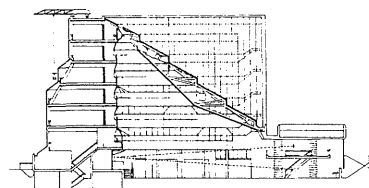
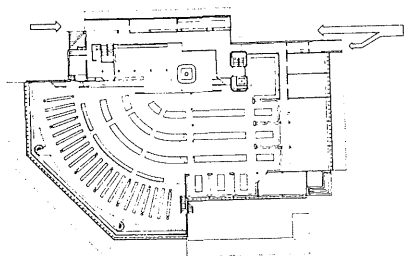
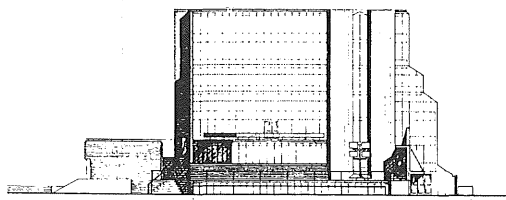
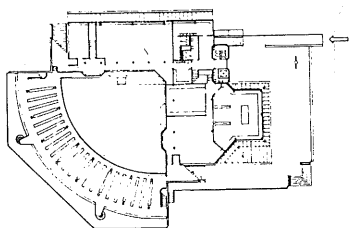
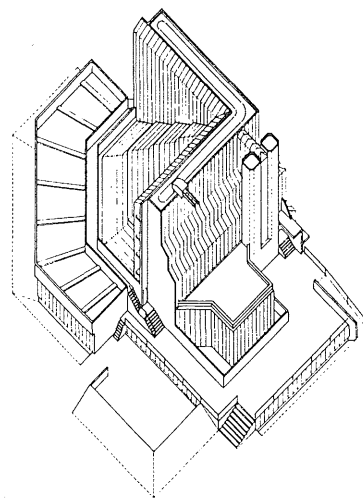
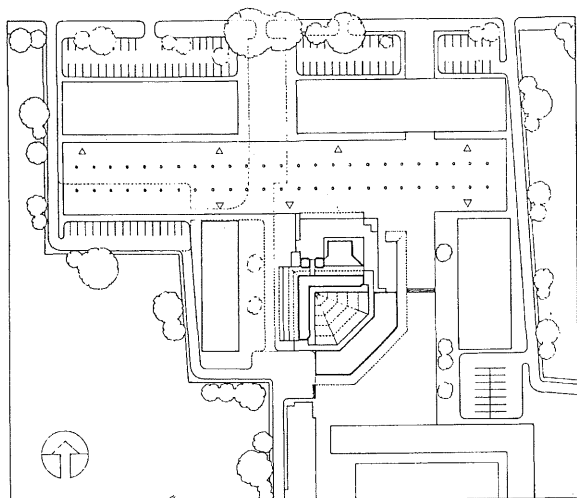


sando a los grandes maestros de no haber sido fieles a la función y a la técnica y de haberse dejado llevar por consideraciones sobre todo formales.

Partidario y apologeta de una arquitectura basada en la tecnología y en las instalaciones —sin concesión alguna hacia los valores formales autónomamente considerados—, la personalidad de Banham estableció la base crítica para sustentar la producción de los jóvenes vanguardistas utópicos del grupo *Archigram*, pero también la obra primera del conceptualista **Cedric Price**, de las obras tecnológicas de **Farrel** y **Grimshaw** y de la de los que luego serían los campeones del «*high-tech*», **Foster** y **Rogers**, superadores todos ellos del brutalismo y de la posición de los Smithson, y pertenecientes ya a otra generación más joven que éstos y que el propio Stirling.

Pero los edificios universitarios de Stirling son, desde luego, producciones arquitectónicas en los que la relativa presencia de la tecnología y su aspecto «funcional», y hasta fabril, no esconde como las importantes consideraciones espaciales y formales constituyen lo fundamental de las mismas, con lo que escasamente cumplían los ideales de Banham. No obstante, su modernidad radical y exaltada se produjo al amparo de este ambiente crítico favorable a la tecnología y a las imágenes propiamente modernas que tendrá tanta fuerza en el Reino Unido de los sesenta y tan gran trascendencia internacional. Un ambiente crítico que fue en todo caso alimentado también por el propio y brillante ejemplo de Stirling y su camino hacia unas producciones que constituyeron sin duda lo mejor de su carrera.

El propio tema de una *Facultad de Ingeniería* sugirió la imagen fabril como una inspiración que el edificio de Leicester aceptó. Adquirió el aspecto de una factoría, de una gran máquina, como si



*Biblioteca de la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge (1964-1967). Planos, de J. Stirling y asociados*

hubiera querido atender a un espíritu de la época que para Banham debía ser maquinista, aun cuando éste pretendiera que dicho espíritu fuese ajeno a cuestiones formales.

El edificio se concibe en su imagen a la manera de una máquina al entenderlo como un conjunto de piezas identificables y distintas, cada una con su forma particular, como si las funciones diferentes generaran formas singulares, específicas, tal y como ocurre con las piezas de un mecanismo o los elementos de una fábrica. Pero la «función» se convertía así, no en un medio de generación de la forma, sino, por el contrario, en un objetivo de expresión de la misma, cuyo carácter se acentúa mediante el lenguaje tecnológico utilizado, de minuciosa y elegante caligrafía, que oculta aparentemente su condición para revestirse con la persuasión de lo que aparece como maquinista, como funcional.





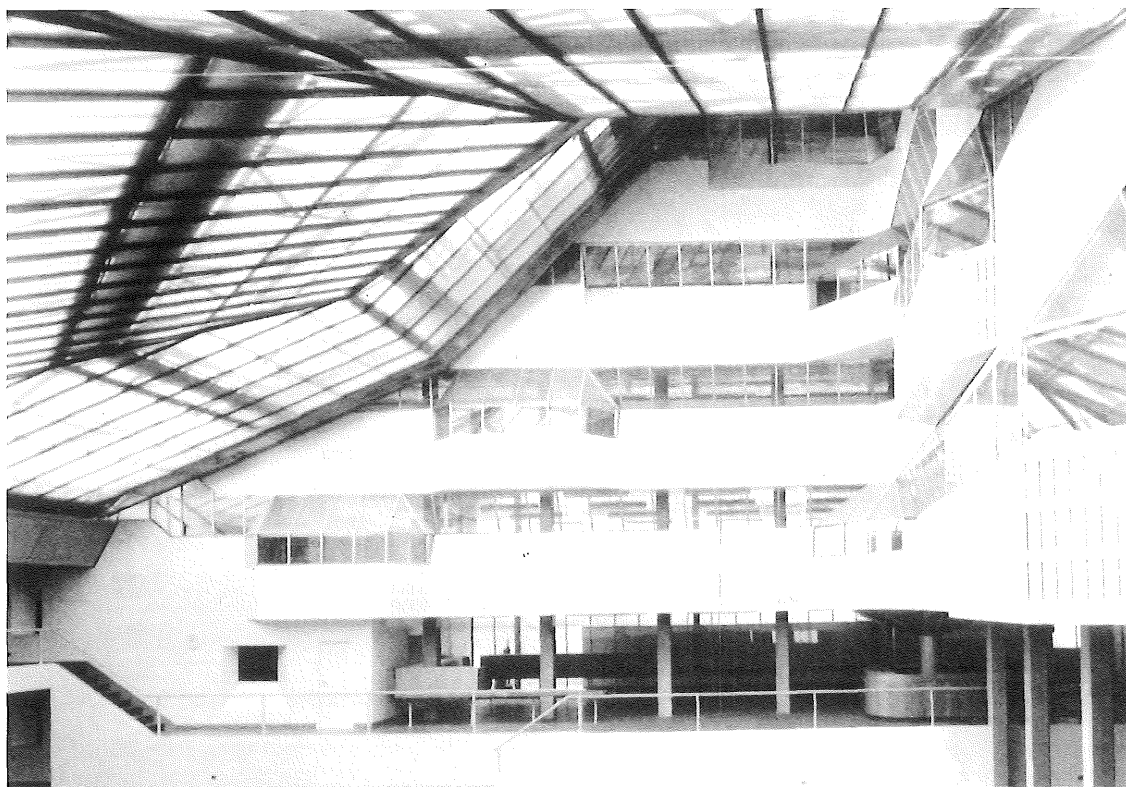
*Biblioteca de la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge, de J. Stirling y asociados*

El proyecto se vuelve por ello extremadamente articulado: la unidad formal no existe, en realidad, pues los elementos principales, talleres y torres, exhiben su autonomía, su específica condición funcional, presentándose el conjunto como un agregado pintoresco y armónico, casi como una narración.

La lección recibida de la observación de los constructivistas rusos es indudable, y tantas veces ha sido señalada. Al menos, es preciso admitir que no se habían utilizado después de aquella época unas aplicaciones de los recursos de la estética maquinista radical con tanto interés y acierto. Aunque, de otro lado, el edificio es también una afirmación y una manera de un vocabulario personal, que irá consolidándose a través de los demás ejemplos. Un vocabulario muy cuidado, por cierto, de tan gran habilidad que puede definirse incluso como preciosista a pesar de su posición casi siempre radical.

El edificio más espectacular y admirado de James Stirling fue la *biblioteca de la Facultad de Historia*, en Cambridge, construido en la segunda mitad de los años sesenta, cuando aún permanecía en vigor el organicismo exacerbado de Saarinen o de Utzon. A su éxito contribuyó en gran medida el hecho de que apareciera precisamente como netamente alejado de este organicismo tardío, ya para la mayoría en una vía muerta.

La Biblioteca de Stirling se apartaba de este organicismo por medio de una arquitectura que exaltaba los valores que se tenían por más genuinos de la modernidad, llevándolos adelante según un



*Interior de la sala de lectura de la Biblioteca de la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge, de J. Stirling y asociados*

camino original y contemporáneo. No hay duda de que, para quien participara de interpretaciones como éstas, se estaba ante un edificio tan trascendente como atractivo.

La paradoja consistía, sin embargo, en que Stirling era también en cierta medida un arquitecto orgánico, como había demostrado en muchos de los matices de su obra, y, sobre todo, en la citada residencia de ancianos. En la biblioteca de Cambridge hay fuertes acentos *aaltianos* que, aunque han sido muy poco observados, Stirling no intenta ocultar. El *aaltianismo* es claro, por ejemplo, al entender el edificio como un objeto muy articulado, que prescinde de la linealidad como mecanismo proyectual, pero que utiliza los recursos de ésta al configurarse a través de una sección que gira a tramos según la directriz de la planta. Esto es, que aunque la forma parcialmente ochavada sustituye exteriormente a la de sector circular como resultado normal del espacio girado, sigue en buena medida los mecanismos *aaltianos* emblemizados en el aula magna de la Universidad de Otaniemi, y de los que ya hemos hablado en su momento.

Como *aaltiana* puede entenderse también la forma en que la sala de lectura se desliza y prolonga bajo uno solo de los bloques, desmintiendo así la simetría exterior del conjunto, y de modo que se produzca una planta libre que puede desarrollarse como tal con independencia del volumen. Matices con raíz semejante están bien presentes también en el propio espacio interior de esta sala, protagonista del edificio.

Este esquema se volvió, sin embargo, mucho más rígido en la voluntad de Stirling, y hasta se diría que fue contagiado por recursos *kahnianos* de orden y de *pregnancia* formal, como es la posición independiente de las dos torres de ascensor, exhibidas como «elementos servidores», en lo que hace a los detalles, o la nitidez de forma, simetría y orden de la composición de conjunto, en lo que respecta a las cuestiones generales.

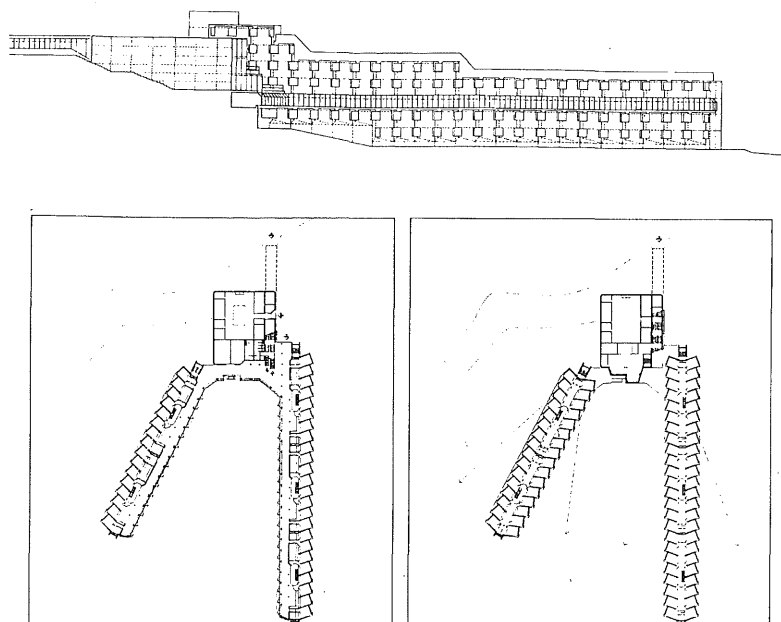
Pero se configuró además utilizando el cuidado lenguaje maquinista, elaborado y personal, emblema de la función, que ya le habíamos visto emplear en Leicester, y en el que tan importante papel juegan tanto los expresivos volúmenes acristalados como los elegantes planos y volúmenes de ladrillo, así como los escalonamientos —que llegan a recordar las utopías de Sant'Elia— y el uso de una combinada geometría, ortogonal y diagonalizada.

La espectacularidad del espacio de la sala de lectura, con el atrevimiento de realizar una inmensa cubierta de cristal para un espacio interior —que le valdrá tanto numerosas críticas como problemas con la propiedad— y la absoluta precisión formal que Stirling exhibe contribuyeron al notable éxito y conocimiento de esta importante y lograda obra, más compleja y ecléctica —cargada de numerosos ingredientes y matices— de lo que a primera vista parece.

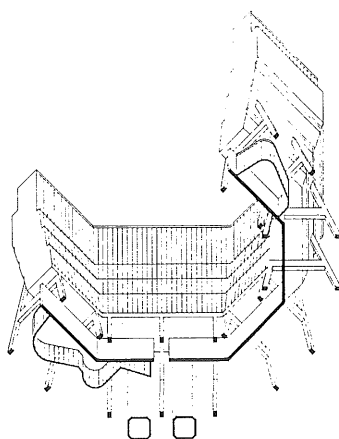
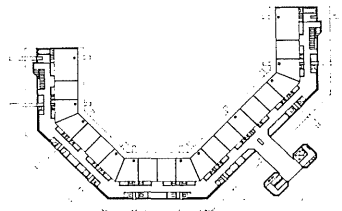
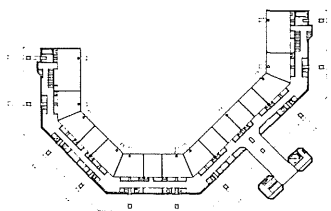
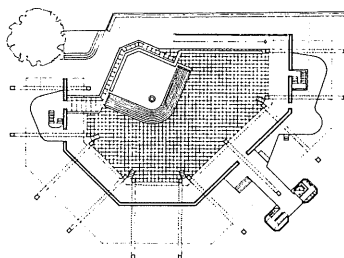
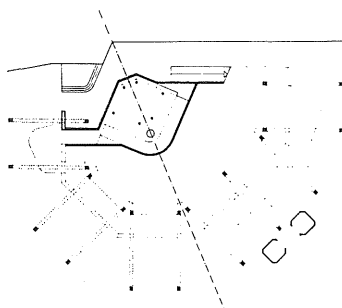
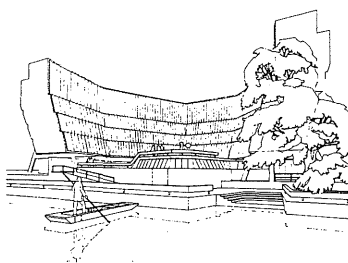
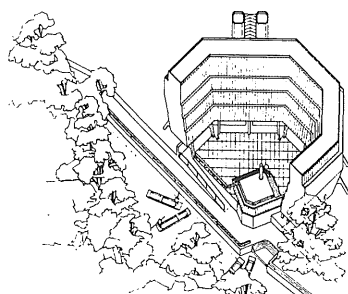
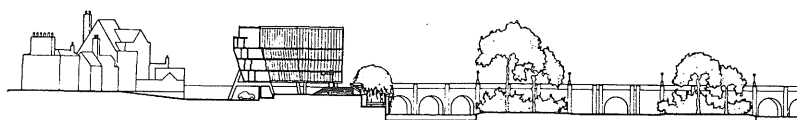
Fue esta última cualidad, la precisión formal, la que hizo que el edificio se presentara como un objeto, más concretamente como una máquina, aspecto observable con extrema claridad en el empleo que el arquitecto hizo en el proyecto de los dibujos en isometría, en gran parte popularizados por él, y que son capaces de revelar algunos de los mecanismos geométricos empleados para trazarlo. La arquitectura de Stirling, encarnada sobre todo en el atractivo de esta obra y emblematizada por sus sintéticas isometrías, apareció así ante muchos, y con toda precisión y nitidez, como un nuevo arquetipo, un nuevo código formal capaz de sacar de su profunda crisis a la arquitectura moderna. Para las generaciones jóvenes de entonces, fatigadas por los excesos orgánicos, Stirling constituyó una «Buena Nueva». La liquidación de la crisis de la modernidad en los años setenta contará con la brillante participación de este arquitecto británico, pero, paradójicamente, por vías muy distintas de las señaladas por estos edificios que le llevaron a la fama.

La *residencia para la Universidad de St. Andrews*, en Escocia, es un edificio bien diferente ya desde el propio tema y desde el lugar que ocupa. En su planta queda patente la matriz orgánica y naturalista: dos elementos lineales de dormitorios, oblicuos entre sí, unidos por la zona común y de circulaciones, y en los que la repetición de las habitaciones, también oblicuas y formando dientes de sierra, aumentan la «organicidad» de la solución al individualizarse como «células» que componen la totalidad.

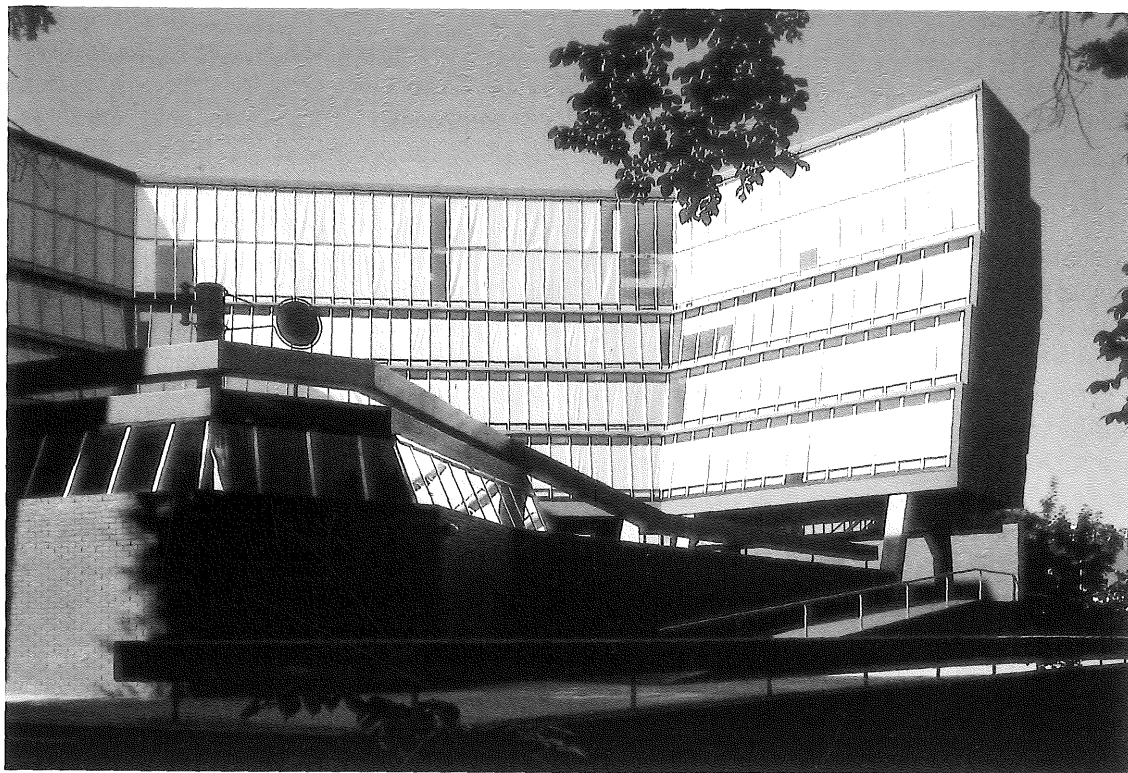
El edificio estuvo condicionado por su construcción a través de grandes paneles prefabricados de hormigón armado, lo que le acercó más a la idea corbuseriana que estaba también presente en la



*Residencia universitaria de St. Andrews* (Escocia, 1964-1968), de J. Stirling y asociados



*Queen's College de St. Clemens*  
(Oxford, 1966-1971). Planos,  
de J. Stirling y asociados



*Queen's College de St. Clemens, Oxford, de J. Stirling y asociados*

implantación: los largos pabellones se extienden hacia una ladera y descansan completamente en ella, tomando una especial impronta. Esta obra supuso igualmente una propuesta radical y muy lograda, si bien no alcanzó el impacto obtenido por los restantes edificios universitarios de este período.

Proyectado en 1966 y finalizado en 1971, el *Queen's College de St. Clemens de Oxford* es el último de los edificios de esta «edad de oro» de James Stirling.

Consideraciones de relación con el lugar, asumidas también según matices orgánicos, hacen que el edificio se pliegue formando un cuenco espacial o patio abierto, dirigido hacia un canal y al que se abren sus cristaleras, mientras se cierra, en forma convexa, hacia la calle. En él se usó también la obsesión aaltiana de configurar los edificios mediante una sección transversal que, en vez de generar un edificio lineal, se traslada según una directriz más compleja. Pero ha de hacerse notar que, frente al criterio de Aalto, se valora aquí el espacio, y consiguientemente la sección, como suele ser común en los proyectos de Stirling. Pues Aalto, en lo residencial, prescindía siempre de la sección y de la valoración del espacio para acudir a un simple apilamiento que concedía complejidad de forma tan sólo a la planta. De otro lado, y como en la *biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge*, el mecanismo original de giro se ha simplificado y endurecido en favor de la disposición de las habitaciones y de la simplicidad y expresividad del volumen.

Todo lleva a encontrar en él cuestiones que están en el edificio de dormitorios para el M.I.T., de Aalto, aun cuando a ambos edificios les separen tan radicales diferencias de todo tipo. Stirling —como también Aalto hacía— era capaz de obtener lecciones de arquitectura de procedencias muy diversas y de utilizarlas de una manera tan diferente como personal.

Sea como fuere, los ecos del edificio del M.I.T., de un lado, y la idea organicista que en gran parte sigue, de otro, se manifiestan con claridad en el hecho de que el colegio tiene una doble cara: una



«muralla» casi ciega, a la calle, agresiva y cerrada como un caparazón, y otra fachada casi interna, blanda, a la que todo se abre. Pero los recursos *stirlingianos* procedieron de nuevo de forma analítica, por piezas; esto es, como si, de nuevo, se tratara de un mecanismo, distinguiendo radicalmente entre cuerpo edificado y estructura que lo sustenta, torres de comunicación vertical y sala común que, orgánicamente, se integra con el suelo del patio.

La sección que genera el volumen es especialmente compleja, escalonándose por el lado abierto en favor de la expresión del gran cuenco acristalado, e inclinándose en la convexa, y acentuando así el rechazo del exterior. El edificio vuelve a ser un objeto, diseñado con la precisión y seguridad propias de su autor, condición acentuada por la estructura, a modo de un caballete, que permite situar el volumen en el terreno. Esta fuerte condición objetual y algunos de los mecanismos en que el diseño se basa fueron nítidamente puestos de relieve por el dibujo isométrico.

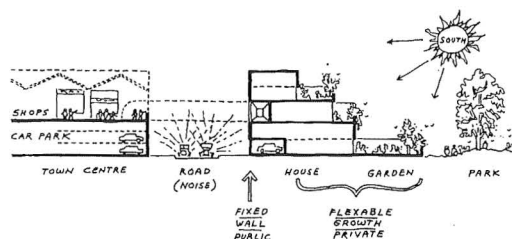
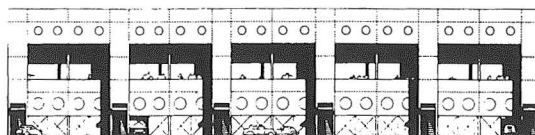
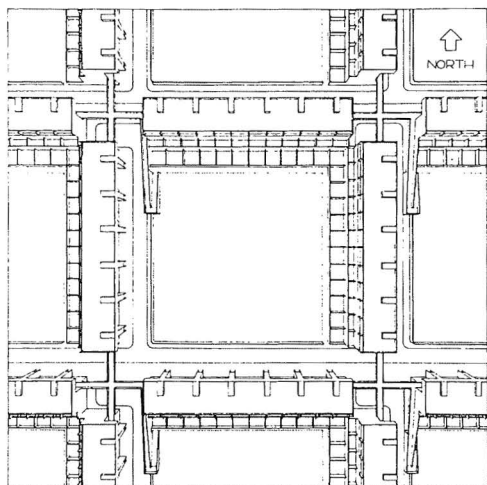
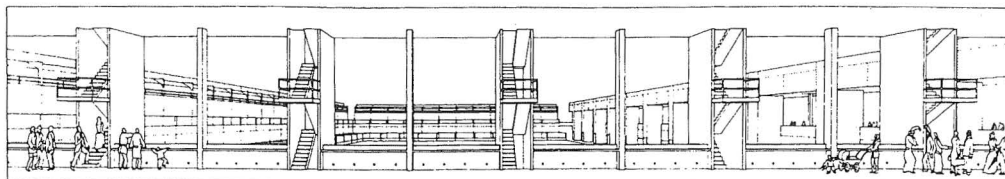
Nótese, por otro lado, que la fuerte carga personal de los proyectos de Stirling no elimina el extremo cuidado puesto en favorecer la singularidad de cada ocasión; es decir, tanto el «carácter» debido a la institución de que se trata como la naturaleza que el edificio adopta en relación al lugar en que se enclava: la imagen de fábrica para una facultad de ingeniería; la condición institucional de la biblioteca a través de su monumentalidad y su simetría, orden y pregnancia, ligados también a la indiferencia del plano horizontal en que se asienta; la distinta naturaleza de las residencias universitarias de St. Andrews y de Oxford, situadas en dos lugares tan diferentes. Esta atención a las particularidades de cada ocasión vuelve más valiosa aún la ecléctica y, al tiempo, personal arquitectura de Stirling.

Pero si estos brillantes productos hacían prever una prometedora carrera siguiendo una línea que se había visto acompañada por un gran éxito crítico y profesional, el arquitecto se reveló mucho más sensible de lo que se había supuesto frente a la crisis de la modernidad que en aquellos años se agudizaba. Y, así, vino a quedar claro que la poderosa imagen de su arquitectura no tenía para su autor la seguridad, el valor o la capacidad de permanencia que a los demás parecía ofrecer. Hacia el final de los años sesenta la carrera de Stirling rompió de nuevo su continuidad, incorporándose en gran parte a los nuevos aires que pedían la solución de la crisis mediante lo que se conoció como «refundación disciplinar». Su figura se salió así de la tradición británica, que seguiría por sus propias vías, para formar parte de los avatares internacionales e intervenir como uno de los protagonistas de la posterior etapa de los años setenta y ochenta.

3. 3. 2. *Las preocupaciones urbanas y disciplinares en la obra de James Stirling de su segunda época.*—Puede decirse que las nuevas preocupaciones del arquitecto fueron muy a menudo de carácter urbano en esta segunda etapa. Esto es, de dotar al edificio de una forma que, además de estar relacionada con el lugar, favoreciera el carácter de «urbanidad», de orden y de conjunto, de «forma colectiva», en fin, a los que aspiran normalmente las ciudades. Pues, si antes el edificio había sido para él un objeto, libre y autónomamente implantado —y, así, concebido tanto según los criterios de la modernidad como según los de la tradición goticista y rural británicas—, en algunos de los proyectos de los años en torno a 1970 concibió la arquitectura como un hecho urbano, entendiendo por tal aquel que establece una relación solidaria entre arquitectura y ciudad, perdiendo ésta su objetualismo e independencia en favor de la forma y del espacio global de aquélla.

Con estas consideraciones, y aunque sean de muy diferentes usos, características y formas, pueden agruparse trabajos como el *barrio de Runcorn* (New Town, Liverpool, 1967-1976), el *proyecto para el concurso Siemens* en Munich (con L. Krier, 1969) y el proyecto, también para un concurso, de *centro cívico de Derby* (igualmente con L. Krier, 1970).

El *barrio de Runcorn* es producto de un compromiso entre la idea moderna y abierta de ciudad y el deseo de un orden para su estructura mayor de lo que en aquélla significaba. Las viviendas, escalonadas y abiertas al sol, y el propio bloque compuesto por el apilamiento de viviendas unifamiliares



*Barrio residencial Runcorn (Liverpool, 1967-1976), de J. Stirling y asociados*

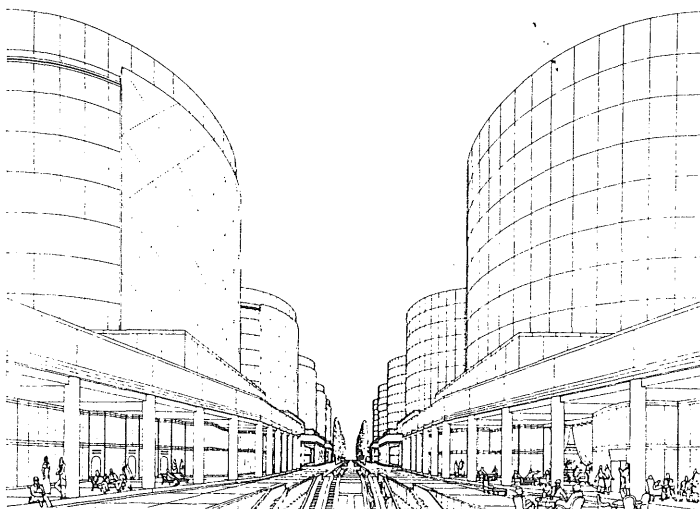
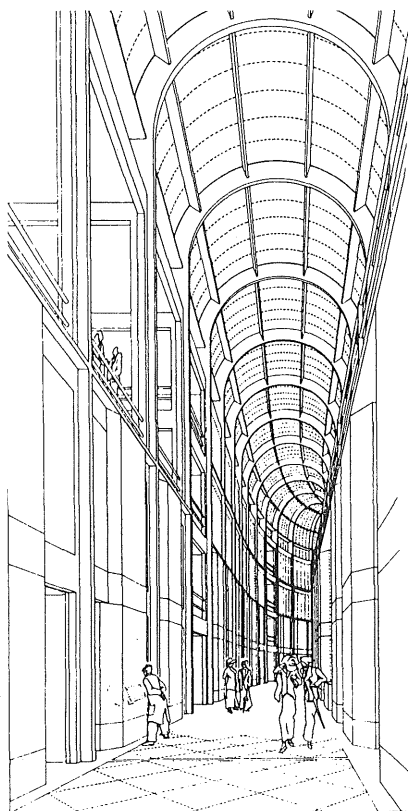
son rasgos típicamente modernos, a los que ha de añadirse el hecho de que la circulación por el corredor alto sea también pública, con tiendas, buscando así esa mezcla entre edificio y ciudad que fue en la arquitectura moderna tan abundante, y que estaba frecuentemente entre las ideas del *Team X*.

Pero otros rasgos son de carácter muy diferente, como se ha dicho, destacando entre ellos la forma general del conjunto que lo dispone formando grandes y cuadradas «plazas», y el sentido tan voluntariamente compositivo y de ritmo que alcanzan las fachadas traseras de los corredores, de tipo urbano, en contraste con las delanteras, escalonadas y domésticas, volviendo a demostrar en ello la deliberada ambigüedad que anima al conjunto.

El barrio constituyó un ejemplo de importancia en la arquitectura urbana de la época, mostrando el cambio que se producía en la arquitectura de Stirling, en la que casi todo rasgo orgánico ha desaparecido.

El concurso para la *Siemens* combina sus intenciones ordenadas y urbanas con el carácter objetual y maquinista que, como sobradamente habíamos visto, fue propio de algunas de las más brillantes producciones de Stirling. En efecto, redondas y estudiadas torres sobre sofisticados basamentos, diseñadas con una abstracción que hace recordar los silos y depósitos, se ordenaron rígidamente a lo largo de una vía de circulación a distintos niveles, que articula así el conjunto, y que se presenta con las cualidades de una calle monumental. Fue comentado en su día el hecho de que tanto en este como en el siguiente proyecto hiciera de ayudante León Krier, luego conocido como uno de los protagonistas de las versiones más radicales de la «recuperación disciplinar». Entonces se adjudicó una cierta importancia de esta presencia ante los nuevos contenidos observados en los trabajos de Stirling.

El concurso de centro cívico en *Derby* fue un proyecto en el que se produjo también un compromiso entre nuevos y antiguos contenidos. El rasgo más acusado es la existencia de un elemento cívico, urbano,



*Galería del proyecto para el centro cívico de Derby (1970) y dibujo del proyecto para el concurso Siemens (Munich, 1969), de J. Stirling (con L. Krier)*

como el tema pedía: una gran calle cubierta, al modo de la galería Vittorio Emanuele de Milán, aunque de una directriz curva. Pero esta calle articula un conjunto que ordena un área superficial amorfa, y lo hace al modo orgánico, concretamente aaltiano, por el modo en que la falta de geometría del lugar se ha resuelto. Como los anteriores, era una manifestación de eclecticismo; esto es, casi una declaración de cuanto los instrumentos modernos —orgánicos— pueden servir las intenciones urbanas, así como una personal preferencia por la complejidad formal.

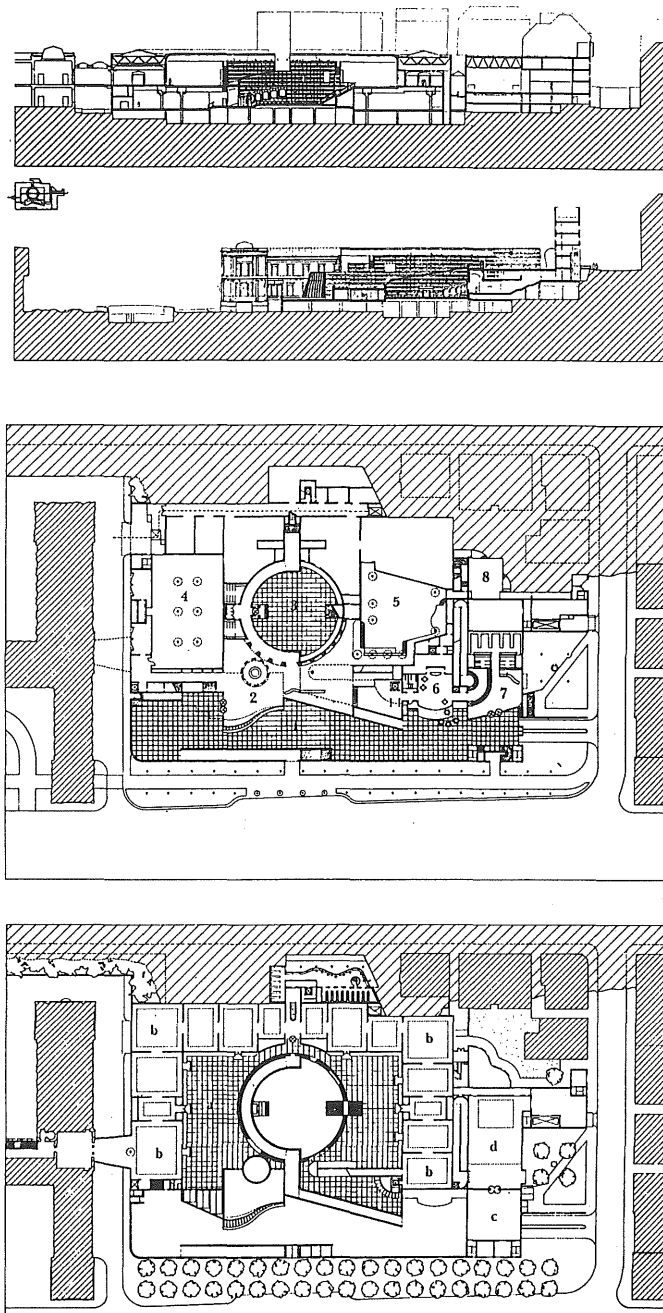
Esta complejidad formal acompañó también a bastantes de sus proyectos posteriores, como fueron los museísticos, y entre ellos el del *concurso para el museo de Nordrhein-Westfalen* (Düsseldorf, 1975) y el de la *ampliación y teatro de cámara para la Staatsgalerie* de Stuttgart (1977-1983), ambos para Alemania.

En el *museo Nordrhein-Westfalen* se trataba de ocupar un gran e irregular terreno en parte ocupado ya por antiguas edificaciones. Para ello se dispuso un gran edificio rectangular con patio redondo, casi a la manera clásica, con un elemento complementario yuxtapuesto para acomodarse a la falta de geometría del solar y un espacio abierto, a la manera de una plaza lateral, que inicia el museo a través del ingreso por un simbólico templete, cúbico, y de matices monumentales.

Pero esta articulación de tres piezas —y en la que se quiso llenar de intención la relación especial entre el cúbico templete y el patio redondo como elementos simbólicos— no describe bien la disposición, ya que ésta queda afectada también por la complejidad de las diferentes planimetrías, muy distintas dependiendo de sus diferentes niveles, y que toman las formas simples que las encierran como un contenedor en el interior del cual disponer el programa y los recorridos libremente.

Algo semejante ocurre también en el *museo de Stuttgart*, en el que la claridad del volumen propuesto —asimismo un elemento de forma aproximadamente rectangular con un patio redondo central— queda

*Museo de Stuttgart* (1977-1983). Planos,  
de J. Stirling y asociados



desmentida por la complejidad interior y de los recorridos, así como por la autonomía que algunos elementos toman. La planimetría es en cierto modo independiente del volumen y los diferentes niveles no tienen tampoco relación entre sí. El volumen externo no llega en este caso a tener un carácter de contenedor, pues incluso éste se fractura, conservando en parte su integridad tan sólo en planta baja.

En este primer nivel la planta se ocupa por completo excepto en lo que hace al patio redondo, si bien la existencia de éste no significa ninguna cualidad ordenadora, configurándose espacios inde-



*Museo de Stuttgart, de J. Stirling y asociados*

pendientes entre sí, aun cuando puedan ser en ocasiones continuos. El patio redondo permite acceder a la planta alta, que actúa como un nuevo suelo, llevando la edificación a tres de las áreas extremas y liberando terrazas de circulación que convierten en exento el repetido patio central.

El edificio, brillantemente proyectado, es, pues, muy artificioso, concibiéndose en definitiva como una sucesión, interior y exterior, de espacios singulares, elementos arquitectónicos tomados como imagen y episodios formales diversos. El dominio del espectáculo y del escenario fue, por parte de Stirling, evidente, y la precisión y elaboración de sus elementos y detalles, lo conseguido y acabado que en su obra fue siempre notorio, destacando en este aspecto el atractivo dado a las fábricas principales exteriores revestidas de piedra. La obra, bastante admirada y publicada, demuestra que tiene tras de sí la enorme habilidad de un gran arquitecto, pero permanece algo lejana del gran atractivo y originalidad de sus grandes obras maestras: los edificios universitarios de los años sesenta.

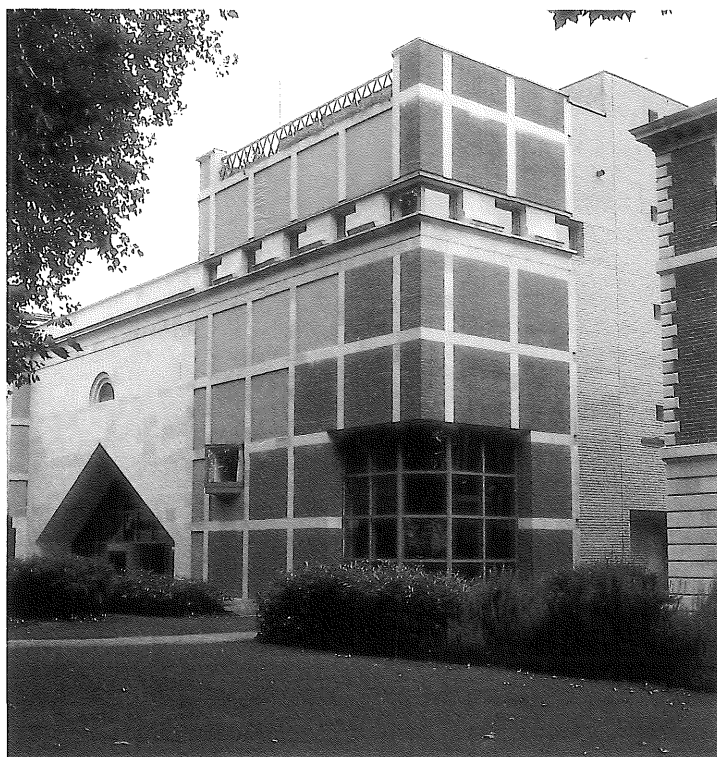
En estos proyectos subyacía una fuerte preocupación por indagar cuál pudiera ser la estructura formal de un edificio museístico de programa complejo, y en la que Stirling parecía querer evitar caminos trillados, bien modernos, bien académicos. Otro concurso, el de edificio para oficinas y servicios *Wissenschaftszentrum* (Berlín, 1979), ampliación de un edificio antiguo, muestra la disposición más distinta y original de entre las que habíamos visto emplear a Stirling, testimonio de las preocupaciones a que aludimos, y que en este caso acudió a una idea de inspiración *kahniana*.



El edificio se ampliaba acudiendo a la más original, por primitiva, de sus posibilidades: yuxtaponer una serie de pabellones específicos, cada uno con su forma pura y acabada, autónoma, sin concesión alguna hacia las demás, y hacerlo del modo que se ponga en duda lo menos posible dicha autonomía, oblicuos entre sí y unidos por simples y azarosas tangencias. Como en el conocido proyecto de convento de Kahn, las piezas radicalizan su forma y lo artificioso de su conexión, en una impronta planimétrica de intenso sabor a la antigüedad. Es una metáfora de la unión entre el orden y el caos, propia de un tiempo de extrañas transiciones y notable desconcierto.

Es de notar que los encargos de Stirling —concursos restringidos y encargos directos— fueron casi siempre en estos últimos años procedentes de fuera del Reino Unido, sobre todo de Alemania, y que la sociedad británica, continuando en gran modo con su condición conservadora —a veces torpemente caricaturesca— se interesó bien poco por la obra de su primera figura, debido a su modernidad y radicalidad. Las críticas a la *biblioteca de la Facultad de Historia* habían sido muy grandes por sus defectos prácticos —coartada con la que frecuentemente gusta disfrazarse, gozosa, la ignorancia y la cultura reaccionaria— y, en general, ha despertado críticas toda su producción. Tan sólo el prestigio internacional de Stirling salvó su carrera en los años setenta y ochenta.

No obstante, le fue encargada la ampliación de la Galería Tate, de Londres, para realizar la *Galería Clore* para museo de Turner (1980-1985). Para proyectarla era preciso romper la unidad del edificio original, lo que se hizo lateralmente con una gran naturalidad, y componiendo un ala que, aunque en el otro costado no existe, se produce jerárquicamente con respecto al edificio primitivo, haciendo con él una nueva unidad, y, así, como si perteneciera a un frente completamente simétrico. La servidumbre con respecto al viejo edificio es muy inteligente, y la moderación planimétrica de que en este caso se hizo gala quedó contrarrestada por la complejidad de las fachadas, cuyo juego sumamente ecléctico con alusiones a la arquitectura clásica y a la moderna es verdaderamente denso y «un poco alocado, algo parecido a lo que dicen del museo Soane», en palabras de John Summerson.



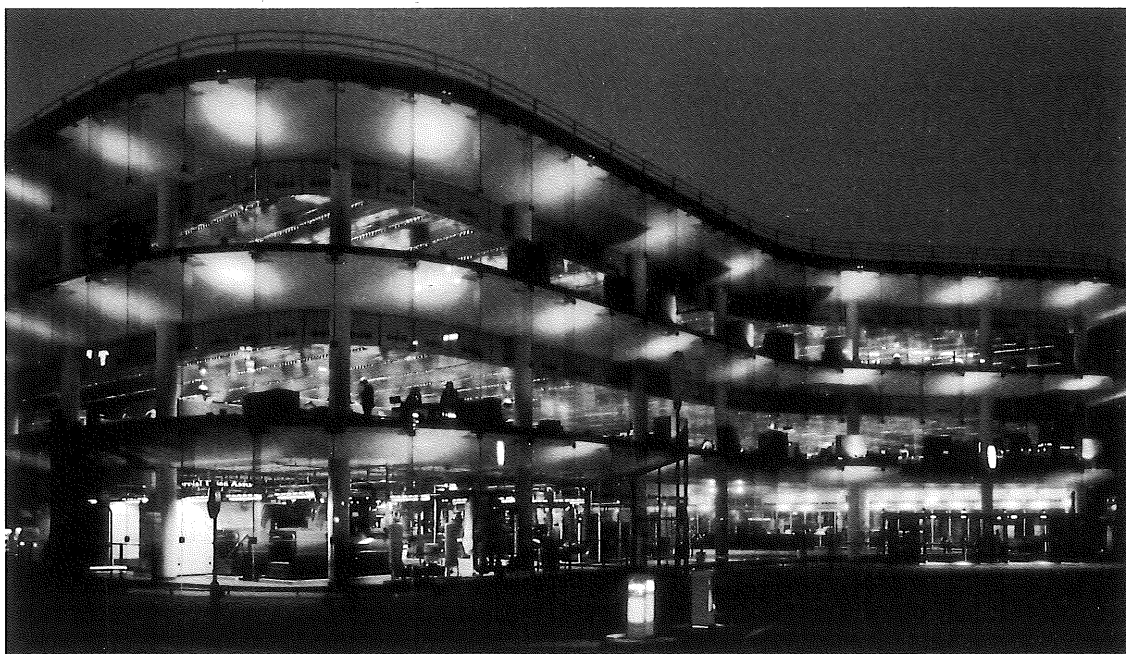
*Galería Clore para museo de Turner*  
(Londres, 1980-1985), J. Stirling y asociados

La compleja época había contagiado a Stirling. La influencia de Kahn, que había provocado los discursos de Venturi y de Rossi, y la llegada sucesiva de lo que se llamó el «post-modern», provocó una cultura fuertemente ecléctica, con perfiles positivos, pero peligrosa y difícil. Las doctrinas modernas se habían derribado, la historia se consideraba de nuevo abierta, y todo un elenco de métodos, recursos y formas, antiguas y modernas, estaba disponible. Stirling recogió y elaboró todo ello y, con su gran fertilidad, produjo un compromiso entre modernidad y tradición tan rico como fracturado. Un compromiso que muestra la habilidad de un gran arquitecto, no en sus mejores momentos, pero tampoco desprovisto de sus grandes dotes, testimonio de unos años ambiguos y de la extrema dificultad de operar con los verdaderos valores y los límites del eclecticismo.

**3.4. LA ARQUITECTURA DE LA ALTA TECNOLOGÍA: FOSTER.**—3.4.1. *Un seguimiento miesiano.*—**Norman Foster** (Manchester, 1935) se graduó en arquitectura por la Universidad de Manchester en 1961, continuando estudios en Estados Unidos, en la Escuela de Arquitectura de Yale, de 1961 al 1962, donde fue alumno de Rudolph, Chermayeff y Scully. Conoció allí a quien sería luego su socio, **Richard Rogers**, y a James Stirling, entonces profesor invitado. Fue amigo y colaborador del ingeniero americano **Buckminster Fuller**, de gran influencia en sus puntos de vista.

Su obra destaca como la más atractiva de las que se han venido en llamar «High Tech» (o «alta tecnología»), investigando en el uso de materiales ligeros, de componentes industrializados, y del control de tiempos, costos y calidad al modo de las producciones industriales. Próximo a la utopía de Braham en cuanto a la desaparición de los componentes formales en la arquitectura y a la valoración exacerbada de tecnologías e instalaciones en una radical interpretación del pensamiento moderno, Foster se mantuvo bastante fiel —especialmente en su primera etapa— a una estética «minimal» que se mira en realidad en el espejo de la obra de Mies van der Rohe.

Miesianas fueron así obras como la *sede central de los seguros Willis, Faber & Dumas*, en Ipswich (Suffolk, 1973-1974), o, en otro sentido, el centro técnico IBM, en Green-



*Sede central de los seguros Willis, Faber & Dumas en Ipswich (Suffolk, 1973-1974), de N. Foster y asociados.*  
Foto: Ken Kirkwood



*Un ejemplo de la escuela tecnológica británica: torre de viviendas en Londres (1970), de Farrell y Grimshaw*

ford (Londres, 1977-1980). Ya un edificio más antiguo, también para la IBM (la sede en Cosham, Hampshire, 1971; con M. Hopkins y otros) había continuado con los ideales miesianos.

En efecto, el edificio de Ipswich fue miesiano, pero no a la manera madura —norteamericana— del maestro alemán, sino a la de la emulación del expresionismo de la etapa alemana. Se proyectó siguiendo ideas muy semejantes a las de los rascacielos en Berlín dibujados por Mies al final de los años veinte, si bien llevados a un edificio de escasa altura. La planimetría sigue los criterios de la «planta libre», con una estructura ortogonal y disposiciones diversas en su interior, y la fachada es una «piel» de cristal, curvilínea y amorfa, que en gran parte sigue la irregular forma del terreno, reproduciéndola en un volumen continuo y acristalado. Superando en gran parte la inicial inspiración miesiana, el edificio llegaría a constituir la definición de un tipo arquitectónico nuevo.

Pero en esta obra resulta muy claro el hecho de que la gran expresividad que ésta consigue está lograda por medio de un trazado aparentemente indirecto, externo, seguir la arbitraria forma del terreno, y no otras ideas o principios formales concretos, haciendo así presuntamente buena la idea banhamiana de neutralidad. Que en la arquitectura no se puede, por su propia naturaleza, prescindir de principios formales es, por otro lado, evidente, por lo que el ideal banhamiano no puede en realidad llegar a cumplirse nunca, aunque sí actuar, como es el caso, como motor de la inspiración. La arbitrariedad del perímetro del solar conduce la forma en un gesto conceptual que habla de la indiferencia de la configuración del espacio como un recinto cualquiera, pero ni puede evitarse la carga estética del gesto ni expulsar la realidad de que éste procede de la tradición, aunque tome aquí una condición radical.

Pero es este un equívoco idéntico al que acompañó a buena parte de la arquitectura moderna, y que Foster, con la ayuda de la crítica de Banham y de su amistad con Fuller, no hace más que heredar. Se recordará que era precisamente Fuller el ejemplo que Banham citaba en su libro oponiéndolo como ideal al «formalismo» de los maestros modernos.

El *centro técnico de IBM* en Greenford es más canónico como seguimiento del Mies de su etapa madura, aunque sea un seguimiento que intenta superarlo y que se inscribe en la tradición racionalista con ingredientes algo más complejos que los puramente miesianos. Se utilizó en él, asimismo, el concepto de contenedor simple de estratos horizontales, aunque no está exento de moderadas tentaciones de espacialidad. Da así algunos leves indicios sobre el eclecticismo de Foster, paralelo al de la tradición moderna, y empezando a revelar con ello cómo la arquitectura «High Tech» no quedaba definida por sí sola y necesitaba utilizar principios arquitectónicos de orden diverso, comunes a otras tendencias, para poder lograr su propio contenido.

3. 4. 2. *Racionalismo y organicismo como contenidos de la arquitectura de Foster.*—Foster participó así de la ambigüedad moderna entre racionalismo y organicismo, como le ocurrió a toda la cultura occidental, pero lo conservó todavía en los años setenta y ochenta, cuando ya tal dialéctica había desaparecido mayoritariamente de todo el panorama arquitectónico internacional. Las maneras miesianas dejaron paso a esta ambigüedad, aunque la práctica del racionalismo estricto le acompañará de continuo; sobre todo, y como veremos, en etapas más avanzadas.

El compromiso entre racionalismo y organicismo aflora de modo notorio al menos en los edificios para el *Hong-Kong & Shanghai Banking Corporation* (Hong Kong, 1979-1986), en la *terminal aérea de Stansted* (Essex, 1981-1985) y en el *centro de distribución de la Renault* en Swindon (Wiltshire, 1982-1983). En todos ellos la condición orgánica que se superpone a los principios racionalistas proviene, en aparente paradoja, de las consideraciones de la estructura resistente, lo que no ha de sorprender si recordamos a Wright y a la proclive naturaleza de cierta ingeniería para ser sensible a analogías biológicas, aunque sean conceptuales, y expresarse así en términos orgánicos.

Fue Wright, en efecto, quien reaccionó en contra de la simple repetición de estructuras adinteladas convencionales, en los edificios en altura, ideando «esqueletos» que estuvieran en adecuada propor-





*Edificio de la Hong-Kong & Shanghai Banking Corporation (Hong-Kong, 1979-1986), de N. Foster y asociados.  
Foto: Ian Lambot.*



ción y buena relación, formal y material, con la totalidad del edificio. Buscó con ello, como sabemos, una coherencia extrema, una verdadera identificación entre forma y estructura.

Utilizando estructuras tubulares y una idea tecnológica del lenguaje, no aspiró a otra cosa el edificio de *banco en Hong-Kong*, aunque la estructura intervino en la imagen incluso hasta llegar a protagonizarla por completo; esto es, mucho más que en las obras del gran maestro americano, interesado sobre todo en una coherencia global sin obligados resultados visuales. El armazón tubular del banco se adecúa al tamaño del edificio y lo ordena incluso interiormente, definiendo una espacialidad en la que se hace también presente como figuración primaria, y cuya matriz es tan racionalista en su factura como orgánica en algunos de sus matices y en el significado de su simple existencia.

Ya hemos advertido que el organicismo wrightiano era un pensamiento cercano a la ingeniería, por lo que no debe extrañar que aparezca en Foster independientemente de las ideas concretas de Wright, aunque es sabido que el arquitecto británico estudió la obra del maestro durante su estancia en Norteamérica. La condición *biologista* como intención orgánica está presente en el rascacielos bancario al acercarse la estructura —mediante la escala, sobre todo, pero también por los tubos, las posiciones inclinadas, la notoriedad de los nudos— a las características de un esqueleto.

Ha de advertirse, de igual modo, que tanto la imagen del banco como algunos de sus principios recuerdan igualmente la torre de hormigón del ingeniero y arquitecto argentino **Amancio Williams**, de cuya obra se dará noticia más adelante.

Pero, de otro lado, la imagen de esta arquitectura está también en indudable deuda con los episodios de las neovanguardias radicales inglesas de los años sesenta, concretamente con las conocidas imágenes elaboradas por el grupo *Archigram*, tan insistentes en las formas industriales e ingenieriles muy exacerbadas. El énfasis dado a las grúas y maquinarias superiores de limpieza, así como el concedido a la estructura, recuerdan directamente aquellos atractivos dibujos, siendo así esta la obra que llegó a plasmar, anacrónicamente, los ideales de estas vanguardias radicales que fueron en su día tan populares. Dibujaban éstas, en cierto modo, el ideal moderno de Banham y no habían llegado a realizarse nunca.

El famoso edificio de **Piano y Rogers**, el *centro Pompidou*, en París (1972-1977), puede considerarse de igual modo otro producto, más exacerbado aún y mucho más temprano, de la influencia de Archigram. Puede añadirse igualmente el *edificio Lloyds* en Londres (1979-1986), también de Richard Rogers.

Ello prueba, por un lado, la fidelidad de Foster a la interpretación de la tradición moderna que fue propia de su país en los años de su juventud, dándole más adelante respuestas que entonces no había tenido. Pero prueba también algo más importante aún, y que ya se había insinuado: que la arquitectura de alta tecnología no puede prescindir de ideas y principios, arquitectónicos y estéticos, que la técnica, por alta que sea, no ahorra.

El llamado «High Tech», como arquitectura que es, no puede prescindir del pensamiento y de las opciones formales como esencia misma de la naturaleza de la disciplina; como esencia, en definitiva, de toda operación de diseño material. Acaso el ideal de Banham fue hecho realidad, pero las obras a las que sirvió de inspiración demostraron precisamente su imposibilidad como tal ideal en cuanto que evidenciaron la necesidad de las preocupaciones formales. Tal puede ser a veces la paradoja de la arquitectura cualificada.

Un miesiano y compositivo esquema de orden se superpuso a la consideración orgánica que preside la estructura para proyectar el logrado edificio para *terminal del aeropuerto de Stansted* (cercañas de Londres, 1986-1991). Una estructura espacial compuesta por tramos doblemente simétricos, cuadrados y repetidos, cubiertos mediante bóvedas rebajadas, provocó una perfecta *isotropía* del espacio —o condición del mismo de permanecer idéntico según las dos direcciones del plano horizontal—, ideal que persiguió siempre Mies van der Rohe, como ya sabemos, aunque con el escueto instrumento

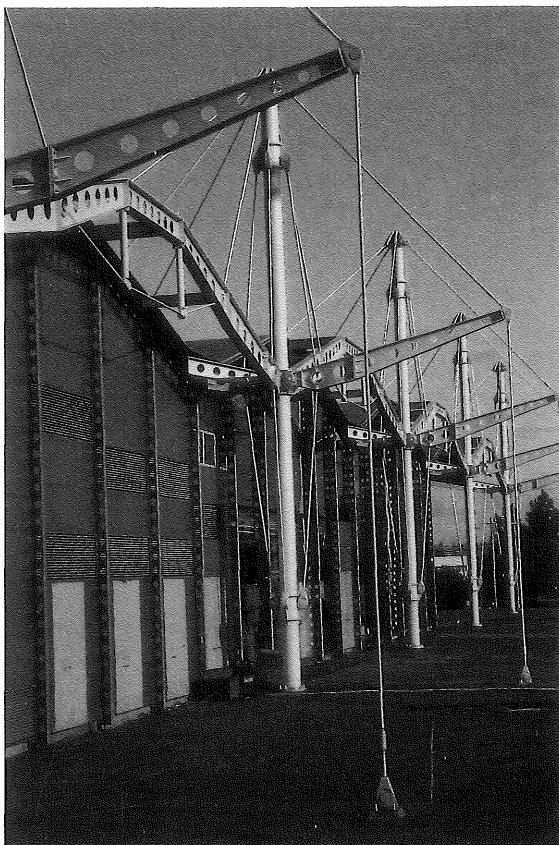


*Detalle interior de la terminal aérea de Stansted (Essex, 1981-1985), de N. Foster y asociados. Foto: Ken Kirkwood*

de los pórticos adintelados. Pero el diseño de los tramos estructurales equivale, por otro lado, y con estructura de tubos de acero, a la de los soportes de la fábrica Johnson de Wright, o a la de Nervi en Turín, acercándose así a la vía orgánica al identificar, de nuevo, estructura y forma.

Como en la Johnson, el espacio es una sala hipóstila y continua que forma un techo con su repetitiva y espacial estructura, y de tal modo que el cerramiento se manifiesta como independiente. Lo que en la obra de Wright era ladrillo se ha convertido en la de Foster en un paño de vidrio, pero con la misma intención de autonomía, aunque en su caso no sea ni tan artificiosa ni tan clara la relación entre estructura y cierre, uno de los aspectos menos conseguidos del proyecto. Pero la estructura acude a la sintaxis de la articulación entre piezas y dibuja un espacio cartesiano, medido por las dos direcciones del plano horizontal, y, así, a la isotropía miesiana y no a la continuidad wrightiana. Es esta obra la síntesis más completa y tardía de los ideales racionalistas y orgánicos como medio de dar contenido arquitectónico —viabilidad proyectual— a la arquitectura de alta tecnología.

La referencia miesiana desapareció del todo en el *Centro Renault* de Swindon (Wiltshire, 1982-1983), aunque no la de configuración por tramos modulares y, así, las consideraciones que son del caso. La complicada solución estructural vuelve a este edificio algo torturado en su exhibición compositivo-técnica.



*Centro Renault en Swindon (Wiltshire, 1982-1983),  
de N. Foster y asociados*

*Proyecto del edificio BBC en Portland  
Place (Londres, 1983-1985), de N. Foster y  
asociados. Foto: Richard Davies*





Mediateca y centro de Arte Moderno en Nîmes (Francia, 1984), de N. Foster y asociados

3. 4. 3. *El racionalismo frente a las «pre-existencias históricas».*—Más cercanos a la cultura de su momento fueron los proyectos de *edificio para la BBC en Portland Place* (Londres, 1983-1985, no realizado) y de *mediateca y centro de Arte Moderno* en Nîmes (Francia, 1984-1993). En ambos existen intensas preocupaciones urbanas tanto por su situación en los centros de las ciudades como por la presencia de importantes monumentos inmediatos, la iglesia de John Nash en Regent Street, en el caso de Londres, y el templo romano llamado la *maison Carrée* en el de Nîmes.

El *edificio de la BBC* es un contenedor de estratos horizontales, que dan lugar a una cierta espacialidad, y que se adapta a las líneas del terreno. Este terreno es precisamente el que da frente a la iglesia de Nash y el que dibuja la curva que traslada la calle, por lo que su forma tiene un dilatado e importante chaflán ligeramente convexo. Foster eligió este lado irregular como fachada del edificio, disponiéndolo según una trama paralela a aquél y, por lo tanto, girada a 45° con respecto a la cuadrícula de calles. Proyectó con la ayuda de este giro una imagen muy urbana, de edificio que atiende principalmente a dicho frente y que se desarrolla como una elegante y acristalada arquitectura racionalista. Aunque el trazado interno del edificio es semejante al de otras obras anteriores, la disposición de los volúmenes y el tratamiento exterior aceptó las ideas compositivas y de carácter urbano que fueron propias de arquitecturas más tradicionales, expresando así sus obligaciones y su sensibilidad frente al lugar.

En Nîmes, Foster replicó a la *maison Carrée* con otro «templo» contiguo, más grande y moderno. Otro templo, sí, pues la arquitectura racionalista en que la mediateca se realizó juega allí el papel de un moderno clasicismo. El más depurado racionalismo, tan abstracto y proporcionado como si se tratara realmente de un orden clásico, dialoga con éste, ofreciendo al costado del templo otro pórtico, de la misma altura que él y de la misma dimensión que su longitud.



*Detalle del edificio Independent TV News (Londres, 1988), de N. Foster y asociados*

Así, frente a toda preocupación por hallar un lenguaje comprometido con la historia, el racionalismo se ofrece, no como un adecuado o interesante contraste, sino como el estilo capaz de contener los instrumentos precisos para relacionarse con ella; esto es, como el modo propio de encarnar un nuevo «universal»: una arquitectura que se entiende dotada de valores tan absolutos como en el pasado se consideró para el clasicismo académico.

Foster hizo también un significativo uso del universal racionalista en otras ocasiones menores, que tuvieron la fortuna de verse realizadas, y en las que la mitificada manera moderna se utilizó también como modo de establecer un buen contacto con la historia. Fueron éstos el edificio de *apartamentos y nuevas oficinas para Foster Associates* (Chelsea Reach, Londres, 1986-1990), construido al borde del Támesis en las proximidades del Albert Bridge; y el destinado a la sede del *Independent TV News* (Gray's Inn Road, Londres, 1988), en un entorno de casas victorianas.

Pero el eclecticismo de Foster comparte con muchos el uso del racionalismo como un moderno clasicismo, y su entendimiento con la generalidad de la cultura arquitectónica. Una noción propia del fin del siglo, tan sabia y lúcida, de un lado, como tradicional y prudente, de otro. Pues el racionalismo constituye, en fin, la herencia más sólida, o tangible, de una modernidad que, después de tantas veces contestada y aparentemente superada, no tiene aún en el horizonte, y a pesar de todo, un posible sustituto.

Aunque es también una respuesta bien limitada si con ella se pretende —como el academicismo ya hizo— encontrar una solución para cualquiera que sea el problema, cualquiera que sea el contexto.